

RIESER KULTURTAGE

**Dokumentation
Band XVI/2006**

29. April – 28. Mai 2006



„Banquet des savans“ – Ein antikes Gastmahl, illustriert nach französischem Rezept

von Peter Stoll

Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein mit großem Eifer den Ausbau seiner Bibliothek betrieb und dabei auch auf dem zeitgenössischen Buchmarkt umfassende Ankäufe tätigte, galt sein besonderes Augenmerk neben dem deutschen dem französischen Schrifttum. Im Zuge dieser damals in gebildeten und aristokratischen Kreisen durchaus üblichen Wertschätzung der westlichen Nachbarkultur gelangten zahlreiche Übersetzungen ins Französische in die Bibliothek, so auch die erste vollständige französische Übertragung eines eigenartigen Werkes spätantiker Literatur, des *Gastmahls der Gelehrten* (*Deipnosophistai*), dessen Verfasser Athenaios im letzten Drittel des zweiten Jahrhunderts n. Chr. in der im Nildelta gelegenen Handelsstadt Naukratis lebte.

Die Aufzeichnung der anlässlich gemeinsamen Essens oder Trinkens geführten Gespräche hatte sich in der Antike zu einer eigenen Literaturgattung entwickelt; und Athenaios stellte sich nun in die Tradition von Platon, Xenophon und Plutarch, indem er seinem Freund Timokrates in Briefen berichtete, worüber sich er und seine Tischgenossen bei einem Mahl im Hause des römischen Beamten Publius Livius Larensis unterhalten hatten. Da sich dieses fiktive Gastmahl über mehrere Tage hinzog, entfaltet sich im Verlauf seiner Schilderung ein Panorama „des gesamten kulturellen Lebens und der Entwicklung antiker Gesellschaftsformen im griechisch-alexandrinischen Raum innerhalb von eintausend Jahren“¹; des Weiteren werden ausgiebig Poesie und Prosa aus den Schriften von Hunderten von Autoren zitiert (die teilweise nur durch die Überlieferung bei Athenaios bekannt sind). So kommt dem *Gastmahl* des Athenaios, obwohl es nicht einmal vollständig erhalten ist, insgesamt ein hoher kultur- und literaturgeschichtlicher Quellenwert zu, während seine Qualitäten als literarisches Kunstwerk eher gering veranschlagt werden. Der Artikel in Kindlers neuem Literaturlexikon rechnet es gar „zum Abstrusesten und Ungenießbarsten, was je geschrieben wurde“, und unterfüttert das vernichtende Urteil mit drastischer Metaphorik: „Ohne Sinn für Komposition und lebendige Darstellung wird alles, was sich im Zusammenhang mit einem Festgelage und seinen stupide-geistreichen Unterhaltungen zu Athenaios' Zeit in alten Büchern aufstöbern ließ, in einen einzigen Sack zusammengepreßt.“²

Die von Kraft Ernst für seine Bibliothek erworbene fünfbändige französische Übersetzung des *Gastmahls* durch den Arzt und Philologen Jean-Baptiste Lefebvre de Villebrune (1732–1809) wurde dem Publikum 1786 durch einen Subskriptionsaufruf zur Kenntnis gebracht³ und erschien dann unter dem Titel *Banquet des savans* in den Jahren 1789–1791, verlegt von dem Pariser Buchhändler Pierre-Michel Lamy und gedruckt in der „Imprimerie de Monsieur“⁴, die damals von Pierre-François Didot (genannt Didot le jeune) geleitet wurde, dem Angehörigen einer bedeutenden französischen Druckerdynastie.⁵ Das *Banquet* präsentierte sich der gelehrten Welt also in einer politisch höchst unruhigen Zeit, so dass man es unschwer nachvollziehen kann, wenn der Übersetzer im Nachwort des letzten Bandes sein Erstaunen darüber bekundet, dass es ihm allen revolutionären Turbulenzen zum Trotz gelungen sei, sein Werk zu vollenden, und ihn die „stürmischen Zeiten“ letztlich nur daran gehindert hatten, den textkritischen Apparat und die Erläuterungen im angestrebten Umfang auszuführen.⁶

Diese fünfbändige französische Ausgabe des *Gastmahls* konnte nun im Zusammenhang mit den Rieser Kulturtagen 2006 insofern besonderes Interesse beanspruchen, als aus diesem Anlass eine Ausstellung mit Beispielen für die hoch entwickelte französische Buchgraphik des 18. Jahrhunderts aus der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek zusammengestellt wurde⁷ und zu dem von Kraft Ernst angekauften Exemplar neben den Textbänden eine Mappe mit großenteils sehr reizvollen Illustrationen gehört.

Die Mappe enthält 21 Illustrationen (Planches) in Kupferstich- bzw. Radiertechnik auf 16 Blättern zum ersten, die Bücher I–II des *Banquet* enthaltenden Band, wobei das erste Blatt als Frontispiz für das Gesamtwerk gedacht war; des Weiteren 21 Illustrationen auf 18 Blättern zum fünften, die Bücher XIII–XV enthaltenden Band, wobei das erste Blatt einen Kupfertitel zum fünften Band darstellt; außerdem sechs- bzw. zehnsseitige Erläuterungen eines anonymen Verfassers zu den beiden Serien („*Explication des estampes*“). Schließlich liegt in der Mappe noch zuoberst eine 1792 datierte Graphik mit dem in Kupfer gestochenen Titel (*Oeuvres d'Athénée ou Le banquet des savants*) und einer Vignette; ein Blatt, das in Monglonds Bibliographie als dem fünften Band zugehörig beschrieben wird⁸. Da hier aber nur der Gesamttitel des Werkes genannt wird und kein expliziter Bezug zum fünften Band hergestellt wird, scheint ebenso denkbar, dass es eigentlich dafür gedacht war, dem Gesamtwerk als Kupfertitel vorangestellt zu werden.

Offenbar fanden diese Illustrationen, die in dem das Werk ankündigenden Prospectus noch mit keinem Wort erwähnt werden, nur beschränkte Verbreitung: Von den in Deutschland über elektronische

Verbundkataloge nachweisbaren Exemplaren des *Banquet* sind die Illustrationen z. B. nur im Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen enthalten.⁹ Dass sie in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek separiert und nicht dem Text beigegeben sind, mag neben dem fehlenden Hinweis im Prospectus und der Jahreszahl 1792 auf dem oben erwähnten Kupfertitel als Indiz dafür gelten, dass sie nicht zusammen mit dem Text ausgeliefert wurden und erst auf einer später einsetzenden verlegerischen Initiative beruhen. Eindeutig belegen lässt sich dies im Moment freilich nicht; und offen bleiben muss vorläufig auch, warum nur zum ersten und fünften Band des *Banquet* Illustrationen veröffentlicht wurden. Die bibliographische Beschreibung des *Banquet* bei Monglond legt jedenfalls nahe, dass Illustrationen zu den Bänden 2–4 nie erschienen sind und dass der fragmentarische Zustand der Serien in der Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek und in Göttingen nicht etwa auf einer abgebrochenen Subskription oder späteren Verlusten beruht.¹⁰ In Anbetracht der gesellschaftlichen Umwälzungen während der Erscheinungsjahre des *Banquet*, unter denen bereits die philologische Feinarbeit der Textedition zu leiden hatte, wäre es jedenfalls nicht weiter verwunderlich, wenn sich das Unternehmen einer Gesamtbildung des *Banquet* letztlich nicht hätte durchführen lassen.

Welch weitere, zumindest für den heutigen Betrachter nicht unbedingt auf den ersten Blick ersichtliche besondere Bewandnis es mit den Illustrationen zum französischen *Gastmahl* hat, ließ sich dann mit aber relativ geringem Aufwand klären und soll zunächst am Beispiel der dritten Illustration (Planche 3) zum ersten Band skizziert werden (Abb. 1). Die „Explication“ weist diese Illustration dem 1741 in Paris als Sohn eines Perückenmachers geborenen Jean Michel Moreau zu,¹¹ der zwar zur Zeit seines Aufenthalts in der Werkstatt des Kupferstechers Jacques-Philippe Le Bas wegen seines schwerfälligen Zeichenstils der ‚Ochse‘ genannt wurde, der sich dann aber zu einem der profiliertesten und elegantesten jener Künstler entwickelte, denen Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit der Buchkunst verdankte;¹² Anthony Griffiths nennt ihn gar in seiner Studie zu dieser Blütezeit „*the greatest book-illustrator of the period*“.¹³ Die Hauptaufgabe Moreaus und seiner Kollegen bestand darin, Zeichnungen als Vorlagen für Druckgraphiken anzufertigen; doch weist im vorliegenden Fall die Bemerkung „*dessinée et gravée par Moreau le jeune*“ in der „Explication“ darauf hin, dass Moreau den eher handwerklichen Schritt der Umsetzung einer Zeichnung in das Medium der Druckgraphik hier nicht einem der zahlreichen hoch qualifizierten Reproduktionsstecher überlassen, sondern die zugehörige Radierung selbst angefertigt hatte.



Abb. 1

Dargestellt ist, so die Bildunterschrift („*Danse des Phéaciens*“), eine Tanzbelustigung bei den Phäaken, jenem sorglos auf der Insel Scheria (der Überlieferung nach identisch mit Korfu) lebenden Seefahrervolk der griechischen Mythologie, das auch in der *Odyssee* den schiffbrüchigen Odysseus freundlich aufnimmt und ihm Schiffe für die Heimkehr nach Ithaka zur Verfügung stellt. Die Tanzgesellschaft Moreaus lässt nun freilich Gedanken an Antike und Mythologie nicht im Geringsten aufkommen und atmet vielmehr so sehr den Geist einer das zeitgenössische Landleben zum heiter-höfischen Idyll verklärenden Genreszene des Rokoko, dass man das Blatt kaum mit den Erscheinungsjahren der Illustrationsserie (nach 1789) in Einklang bringen kann. Dies um so weniger, als sich Moreau die Sprache des Rokoko zwar zunächst perfekt angeeignet, sich dann aber beizeiten neuen künstlerischen Strömungen geöffnet hatte: 1785 veranlasste ihn eine Italienreise zu einer Neuorientierung an der Antike und einer Hinwendung zum Klassizismus, so dass seine Tochter in einer biographischen Skizze des Vaters festhält, er sei geradezu als neuer Mensch zurückgekommen. Warum hätte dieser ‚neue‘ Moreau, dessen gewandelter Stil bei den Zeitgenossen sogar noch größeren Anklang fand als sein bisheriger, sich in den Jahren um 1790 auf die rustikalen Galanerien des Rokoko besinnen sollen, um antike Seefahrer beim Tanz abzubilden?

Weiterer Klärungsbedarf ergibt sich, wenn man den Text des Athenaios nun an der auf der Radierung angegebenen Stelle aufschlägt und die Zeilen liest, denen die Illustration zugeordnet ist. Abgesehen vom Thema Tanz lassen sich nämlich keine näheren Beziehungen zwischen Bild und Text herstellen; man könnte nicht einmal sagen, dass das bei Athenaios geschilderte spezifische Tanzverhalten der Phäaken in der Radierung im Kostüm des späten 18. Jahrhunderts vorgeführt wird: „*Bei Homeros veranstalten die Phaiaken Tänze auch ohne Ball, und sie tanzen ununterbrochen irgendwie im Wechsel ... während andere dastehen und dazu mit den Zeigefingern trommeln.*“¹⁴

Wendet man sich schließlich der „Explication“ zu in der Hoffnung, hier fände sich eine Rechtfertigung für die ungewöhnliche Verbildlichung der Phäaken, so wird man abermals enttäuscht. Denn die dortigen Erläuterungen beschreiben die Radierung zwar sorgfältig und machen den Betrachter auf Einzelheiten aufmerksam, die ihm bei flüchtigem Hinsehen entgehen könnten; die Phäaken freilich werden mit keinem Wort erwähnt, und mit dem Text des Athenaios ergibt sich eigentlich keinerlei Zusammenhang: „*Die verschiedenen Lebensalter sind in dieser Darstellung auf sehr charakteristische Weise vergegenwärtigt. Die Aufmerksamkeit des Kindes richtet sich auf das Verschütten der Milch, das verursacht wird durch die Zärtlichkeitsbekundungen, die die beiden Hauptfiguren austauschen, und dessen Nutznießer der Hund ist. Am Tanz beteiligen sich junge Menschen beiderlei Geschlechts, und die alten Leute sind bei der Arbeit. Die rechts und*

*scul[psit] 1772*²⁰), wobei damit höchstens der Zweck verfolgt wurde, die bereits zwei Jahrzehnte zurückliegende Entstehungszeit der Radierung zu verschleiern; denn die „Explication“ nennt ja, wie erwähnt, den Namen Moreau.

Als die Radierung um 1790 diese Metamorphose durchmachte, hatte sich die Welt für den Aristokraten Laborde, der mit seinen Versen einst Moreau zu der beschwingten Tanzszene inspiriert hatte, bereits verdüstert; für ihn, den Günstling und Vertrauten zweier Könige und den Angehörigen der einflussreichen Gruppe der ‚Fermiers généraux‘ (Steuerpächter), waren mit der Revolution schwere Zeiten angebrochen. 1792 ging dann im Zusammenhang mit dem Sturm auf die Tuileries sein Haus mit seiner reichen Graphik- und Büchersammlung in Flammen auf; 1793 wurde er schließlich in Rouen verhaftet und 1794 wenige Tage vor dem Sturz Robespierres hingerichtet. Jean Michel Moreau hingegen erwies sich nicht nur als stilistisch flexibel, wie sein erwähnter Weg vom Rokoko zum Klassizismus belegt, sondern wusste sich auch in wechselnden Zeiträumen zurechtzufinden: Der 1770 zum ‚Dessinateur des menus-de-plaisir‘²¹ am Hofe Ludwigs XV. bestellte und 1778 unter Ludwig XVI. zum ‚Dessinateur et Graveur du Cabinet du Roi‘ (königlicher Hofzeichner und -kupferstecher) ernannte Künstler schloss sich in den Revolutionsjahren den Jakobinern an und durfte es kurz vor seinem Tod am 30. 11. 1814 sogar noch erleben, dass ihn der seit dem Mai dieses Jahres regierende König Ludwig XVIII.²² wieder in sein Amt als ‚Dessinateur et Graveur du Cabinet du Roi‘ einsetzte. (Und es sei erlaubt, an dieser Stelle noch einmal Jean Baptiste Lefebvres de Villebrune zu gedenken, des Übersetzers des *Gastmahls*: Auch er lavierte mit einem gewissen Geschick durch die Wechselfälle der Revolutionsjahre, konnte sich als Direktor der Bibliothèque nationale allerdings nur von 1793 bis 1795 behaupten.)

Nachdem das Rätsel um die im Kostüm des 18. Jahrhunderts auftretenden Phäaken nun eine Erklärung gefunden hat, wird man ohne großes Erstaunen zur Kenntnis nehmen, dass sie nicht die einzigen sind, die ihren angestammten Platz verlassen haben, um eine neue Heimat in den Illustrationen des *Banquet* zu finden: Blättert man den – durchgehend von Moreau illustrierten – ersten Band von Labordes *Chansons* durch und vergleicht ihn mit den Tafeln zum *Banquet*, so stellt man fest, dass insgesamt 6 der 26 von Moreau entworfenen und ausgeführten Radierungen der *Chansons* für das *Banquet* adaptiert wurden.²³ Fündig wird man aber auch in den Folgebänden der *Chansons*, für die der inzwischen mit Moreau zerstrittene Laborde andere Künstler herangezogen hatte und bei deren Illustration wieder die Trennung zwischen entwerfendem Künstler und Druckgraphiker zu beobachten ist: Ins *Banquet* übernommen wurden 19 Illustrationen dieser Bände, gestochen von den stets als Team arbeitenden

Graphikern François Denis Née und Louis Joseph Masquelier nach Vorlagen von Joseph Barthélemy Le Bouteux, Jean Jacques François Le Barbier und Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin. Der Verleger Lamy nutzte die Illustrationen der *Chansons* also richtiggehend als Steinbruch für die Bände 1 und 5 des *Banquet*, und man darf vermuten, dass er bei der Bebilderung der Bände 2–4 ähnlich vorgegangen wäre, wäre sie denn zustande gekommen.

Wie im Falle der Phäaken fügen sich auch die anderen die Bilder aus den *Chansons* zumeist nicht gerade zwanglos in den neuen Kontext. So wird der am Grabmal seiner angebeteten Laura trauernde italienische Dichter Petrarca (Illustration von Le Barbier und Masquelier zu „*Regrets de Pétrarque*“, *Chansons* Band 3, S. 112–114) nun herangezogen für den Bericht des Athenaios vom prunkvollen Grabmal, das der Makedone Harpalos der Hetäre Pythionike hat errichten lassen (Planche 16 zu Band 5 des *Banquet*, Abb. 2),²⁴ was angesichts der idealen Höhen, in die Petrarca seine Laura erhoben hatte, nicht einer gewissen Ironie entbehrt. Und auch dort, wo die *Chansons* selbst bereits antike Sujets aufgreifen, bedarf es einiger Findigkeit, diese Sujets im *Banquet* neu zu verankern: Die Illustration von Le Barbier und Née zu „*Prière à Morphée*“ (*Chansons* Band 3, S. 76–78) zeigt z. B. einen jungen Mann in wallenden Gewändern, der sich vor Morpheus, dem Gott des Schlafes, auf die Knie geworfen hat und ihn bittet, ihm langen Schlaf zu schenken und ihn nicht aus den süßen Träumen von seiner Geliebten zu reißen. Diese Tafel soll nun im *Banquet* (Planche 11 zu Band 5; Abb. 3) die Geschichte der kleinasiatischen Königstochter Odatis illustrieren, die im Traum den ihr bislang unbekannten Zariadres sieht, den Herrscher eines benachbarten Reiches, und die sich daraufhin noch träumend in ihn verliebt.²⁵ Es ist dies eine nicht gerade nahe liegende Umdeutung, zeigt das Bild doch ganz klar zwei *männliche* Figuren. Die „Explication“ muss dann auch erläutern, die schlafende Königstochter Odatis sei hier, quasi metonymisch, in der Gestalt des Morpheus dargestellt („*sous la figure de Morphée*“); die kniende Figur wird dann entsprechend als der dem Zwitterwesen Odatis-Morpheus im Traum erscheinende Zariadres identifiziert.

Auf natürliche Weise integriert sich eigentlich nur eine einzige Illustration der *Chansons* in das *Banquet*, nämlich die, die den Orpheus-Mythos aufgreift (zu „*Le juge integre*“, *Chansons* Band 2, S. 106–108), ein Mythos, der auch bei Athenaios angesprochen wird.²⁶ Perfekt lässt sich allerdings nicht einmal diese Illustration von Le Bouteux und Masquelier in das neue Umfeld einpassen, denn während das Bild (nunmehr Planche 17 zu Band 5) den schicksalhaften Moment zeigt, in dem sich Orpheus zu Eurydike umwendet und sie damit für immer verliert, befasst sich die Textstelle des *Banquet* ausschließlich damit, wie Orpheus mit seinem Gesang die Unterwelt rührt.

Pl. 16.

T. V. Pag. 124.



Temple et Autel de Vénus Pythionice, élevé près d'Athènes
par Harpalus.

l'annee 9 et 10.

Le Barbier jou

Mazgachar II.

Abb. 2

Pl. II.

T. V. Pag. 64.



*Odalis voit Zariadre en songe, elle en devient
amoureuse et l'Epouse.*

figure 22 et suiv.

Abb. 3

Dass Lamy die Tafeln aus den Chansons für eine Zweitverwendung im *Banquet* zur Verfügung standen, ist letztlich auf Labordes übersteigerte verlegerische Ambitionen zurückzuführen.²⁷ Ermutigt durch den Erfolg der *Chansons*, von denen anstelle der ursprünglich geplanten zwei schließlich vier Bände erschienen, begann Laborde 1777 mit der Veröffentlichung eines großzügig konzipierten Werkes zur Landeskunde der Schweiz und Italiens (*Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques et littéraires de la Suisse et d'Italie*), das auf sechs Foliobände mit ca. 1200 Tafeln angelegt war und 1780 auf Frankreich ausgedehnt wurde. 1780 erschien außerdem Labordes mehrbändiges musiktheoretisches Werk *Essai sur la musique ancienne et moderne*; und so verwundert es nicht allzu sehr, wenn Laborde und die an seinen ehrgeizigen Projekten Beteiligten schließlich in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten gerieten. In diesem Zusammenhang erwarb der auf derartige Aufkäufe spezialisierte Buchhändler Lamy 1781 die Druckplatten zu den *Tableaux de la Suisse*, zu den *Chansons* und zum *Essai*.

Für das *Banquet* verwertete Lamy dann später nicht nur die *Chansons*, sondern auch den *Essai*, wenn auch in weit geringerem Maß. Einige Illustrationen zum ersten Band des *Banquet* (Planches 6–8; Abb. 4: Planche 7) basieren auf Illustrationen, die Pierre Chenu nach Vorlagen von Silvestre David Mirys für das zweite Buch des ersten Bandes des *Essai* schuf (betitelt „Des instrumens“) und die antike Musizierszenen zeigen, dem Text zufolge teilweise inspiriert von Darstellungen aus Herculaneum. Während im *Essai* die im Bild nummerierten Instrumente durch Erläuterungen unterhalb des Bildfeldes identifiziert werden, finden sich in den Tafeln des *Banquet* an dieser Stelle Angaben dazu, auf welche Textstelle bei Athenaios sich die Illustrationen beziehen, doch wurde die Benennung der Instrumente in die „Explication“ übernommen. Dort werden des Weiteren Herculaneum als Anregung für die Darstellungen sowie der entwerfende Künstler (Mirys) genannt; außerdem wird bei jeder der Tafeln auf den *Essai* verwiesen, ohne dass freilich explizit angegeben würde, dass die Illustrationen ursprünglich von dort herrühren – man könnte den Verweis auch als Quellenangabe für den Text oder als Literaturhinweis auffassen und muss ihn nicht zwingend auf die bildliche Darstellung beziehen. Interessanterweise wird der Namen des Verfassers Laborde in der „Explication“ nirgends genannt; ob dies eine zufällige Nachlässigkeit ist, ob vorausgesetzt wird, dass der *Essai* hinreichend bekannt ist, so dass Titelnennung genügt, oder ob dieser Umstand doch etwas damit zu tun hat, dass Laborde, wie oben erwähnt, im revolutionären Frankreich Persona non grata war, muss offen bleiben. Da die Illustrationen in ihrem ursprünglichen Kontext antike Musikkultur veranschaulichen sollten, ließen sie sich verhältnismäßig leicht in das *Banquet* integrieren, dessen Buch I u. a. von Musik und Gesang handelt. Dabei wird auch der Versuch

Pl. 7.

T. I. Pag. 78.



Sophocle, qui étoit d'une fort belle figure, Joignoit à cet avantage celui de la Musique et de la Danse.

Figure 10. et Suite.

Mirys del.

Chenu sculp.

1656 am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz u. a. als Erzieher des Kurprinzen tätig war. 1683 erschien dann in Paris eine erweiterte Ausgabe,³¹ die neben den die Übersetzung begleitenden Anmerkungen („*remarques*“) einen zweiten, an die Übersetzung angehängten kritischen Apparat mit dem Titel „*Preuves des remarques*“ (S. 322 ff.) bietet und außerdem mit zahlreichen in den Text eingestreuten kleinen Kupferstichen angereichert ist, die vor allem antike Münzen abbilden. Diese (nicht signierten) Stiche wiederum kopierte Bernard Picart für eine 1728 (also bereits nach Spanheims Tod) in Amsterdam erschienene Ausgabe der *Césars*;³² und die Platten dieser Stiche (oder zumindest ein Teil) gelangten schließlich in den Besitz Lamys, der einige für das *Banquet* erneut verwendete – und sich bei dieser Gelegenheit, wie nicht anders zu erwarten, natürlich wieder die eine oder andere Umdeutung erlaubte.

So erläutert Spanheim etwa in den „*Preuves*“ eine Darstellung der sog. Fortuna Panthea, die mit den Attributen verschiedener anderer Gottheiten ausgestattet ist, u. a. der für Kybele charakteristischen Mauerkrone als Kopfbedeckung.³³ Im *Banquet* wird diese komplexe Figur dann kurzerhand vereinfachend zu einer Kybele erklärt (Planche 14 zu Band 1; auf Abb. 5 links oben) und mit weiteren aus den *Césars* übernommenen Abbildungen nach Münzen (Planches 15–18 zu Band 1) auf einem Bogen zusammengefasst, und zwar unter dem in der „*Explication*“ angegebenen Thema „*Cybèle représentée de différentes manières*“ („Kybele, auf verschiedene Arten dargestellt“).³⁴ Freilich sind der spanheimschen Fortuna Panthea einige weitere auffällige Attribute beigegeben, die eine Identifikation mit der Mutter- und Fruchtbarkeitsgottheit Kybele zumindest auf den ersten Blick als durchaus plausibel erscheinen lassen und die dementsprechend in der „*Explication*“ ausführlich erläutert werden: Es sind dies das Füllhorn voller Blumen und Früchte, das in Spanheims Kommentar noch als Attribut der (mit Kybele allerdings häufig assoziierten) Ceres bezeichnet wird, sowie das Kind, laut Spanheim durch die Maske als Bacchus ausgewiesen, in der „*Explication*“ nun auf die Kinderheilerin Kybele bezogen.³⁵ Übergangen werden in der „*Explication*“ jedoch die für die Fortuna Panthea besonders charakteristischen Attribute Flügel und Steuerruder sowie eine ganze Reihe weiterer Details, die sich nicht auf Kybele beziehen lassen (Vogel auf der Brust der Frau, hinter dem Kopf des Kindes sichtbarer Pfeilköcher usw.). Ein weiteres Problem besteht darin, dass die nunmehr als Planche 14 wiederkehrende Illustration aus den *Césars* mit dem bärtigen Mann eine zweite Darstellung der Fortuna enthält, die im neuen Kontext der Kybele-Darstellungen eigentlich nur stört (auf Abb. 5 rechts oben).³⁶ Die „*Explication*“ erwähnt Saturn/Kronos als Gattin der Kybele (eigentlich der Rea), aber ob die bärtige Fortuna-Personifikation tatsächlich in diesem Sinne umgedeutet werden soll, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor.



Abb. 6

Lamy übernimmt nun nicht nur eine Reihe archäologische Interessen verfolgender Illustrationen aus den *Césars* in das *Banquet*; er macht auch das von Picart entworfene und gestochene Frontispiz seinen Zwecken dienlich³⁷ und funktioniert es mehrere Jahrzehnte nach seiner Entstehung zum Frontispiz des *Banquet* um (Planche 1 zu Band 1; Abb. 6), zu einem Frontispiz, das sich aufgrund seiner wesentlich früheren Entstehungszeit deutlich vom galanten bzw. empfindsamen Ton abhebt, der in den von Laborde übernommenen Illustrationen herrscht. Die Übernahme wurde dadurch erleichtert, dass auch die Satire des Julian, wie bereits der griechische Titel andeutet, von der Situation eines Gastmahls ausgeht und Picart in seiner Darstellung dies unmittelbar zur Anschauung bringt. Bei Julian lädt Romulus die Götter und alle römischen Kaiser zu einem imaginären Gastmahl, in dessen Verlauf dann ausgewählte Kaiser vor die Götter gebeten werden, um in einer Art Rededuell ihre Verdienste darzustellen; entsprechend haben sich auf Picarts Frontispiz (von links nach rechts) Alexander der Große (zusätzlich zu den römischen Kaisern geladen), Konstantin, Julius Caesar, Augustus, Trajan und Marc Aurel vor den Göttern versammelt. Hinter ihnen geben die Wolken einen Durchblick frei auf die um einen gedeckten Tisch gelagerten Kaiser, die in der „Explication“ der *Banquet*-Illustrationen nun kurzerhand zu den Gelehrten des von Athenaios beschriebenen Gastmahls erklärt werden, obwohl der Text des Athenaios keinen besonderen Anlass gibt, über den Gelehrten eine mit Kaisern angereicherte Götterversammlung zu zeigen. Entsprechend kann sich auch die Erläuterung auf der *Banquet*-Adaption des Frontispizes nicht auf eine konkrete Textstelle des Athenaios-Textes berufen; es handelt sich bei diesen der Illustration beigegebenen Worten lediglich um den Versuch, das Bild einigermaßen plausibel auf den neuen Kontext zu beziehen: „Die Götter und die Helden kommen, um dem Gastmahl der Gelehrten vorzusitzen, das im Palast des Athenaios stattfindet, und um die Gäste an seiner Tafel zu inspirieren.“³⁸ Dieser Versuch ist noch dazu mit einem Flüchtigkeitsfehler behaftet, denn das von Athenaios geschilderte Gastmahl findet, wie erwähnt, nicht in seinem eigenen Haus statt, sondern in dem des römischen Beamten Publius Livius Larensis.

Zu besprechen wäre nun noch Planche 14 zu Band 5 des *Banquet* (Abb. 7), die insofern einen Sonderfall darstellt, als hier ein einziges Mal in der „Explication“ das Illustrationsverfahren der Übernahme, dessen sich die *Banquet*-Ausgabe Lamys konsequent bedient, unumwunden eingeräumt wird: „Cypriani hat den Gegenstand dieses bezaubernden Stiches für den Ariost des Baskerville gezeichnet; und der geschickte Künstler Manuel le Fuente hat ihn nach Bartholozzi kopiert, so dass er in die Übersetzung des Athénée eingefügt werden kann, weil er auf vollkommene Weise zu einer Textstelle bei diesem Autor passt.“³⁹ Diese Illustration hatte also ursprünglich ihren Platz in der von Pietro Molini verlegten und von John Baskerville in

Birmingham gedruckten, 1770–1775 erschienenen Ausgabe von Ludovico Ariostos *Orlando furioso*, an deren Bebilderung mehrere Künstler beteiligt waren.

Während Lamy ansonsten die Originaldruckplatten der von ihm adaptierten Illustrationen zur Verfügung standen, war dies hier nicht der Fall, so dass dem *Banquet* ein gegenüber der Vorlage seitenverkehrter Nachstich der von Giovanni Battista Cipriani entworfenen und von Francesco Bartolozzi ausgeführten Illustration beigegeben wurde.⁴⁰ Es muss freilich angezweifelt werden, dass Manuel Le Fuente (über den nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden konnte)⁴¹ diesen Nachstich wirklich speziell für das *Banquet* anfertigte, wie es die „Explication“ suggeriert; eher ist davon auszugehen, dass auch dieser Nachstich zunächst in anderem Zusammenhang entstand, eventuell für einen *Orlando furioso* im Gefolge der Baskerville-Ausgabe.

Und wie steht es um die Behauptung der „Explication“, die Szene aus dem zehnten Gesang des *Orlando* füge sich „parfaitement“ in das *Banquet*? Ursprünglich dargestellt werden sollte hier die klagende Gräfin Olympia, die mit dem Herzog Bireno auf eine unbewohnte Insel verschlagen wurde und nun am frühen Morgen (Ariosto betont, dass der Mond noch am Himmel stehe) entdecken muss, dass der treulose Bireno, dessen davonfahrendes Schiff im Hintergrund zu erkennen ist, sie verlassen hat. Als die Gräfin von Ariosto zu Athenaios versetzt wurde, verwandelte sie sich in die Hetäre Phryne, von der Aristaios Folgendes zu berichten weiß: „Bei der Festversammlung zu den Eleusinien und zu dem Fest des Poseidon legte sie ihr Gewand vor der gesamten panhellenischen Versammlung ab, löste die Haare und schritt ins Meer.“⁴² Gewiss kann man einen Zusammenhang erkennen zwischen der am Meeresstrand sitzenden nackten Frau mit langen Haaren und der Passage bei Athenaios; doch lassen sich im neuen Kontext die ganz offensichtliche Trauer der Frau und das Schiff nicht mehr erklären, während andererseits von der im Text erwähnten Volksversammlung auf dem Bild nichts zu sehen ist: Von perfekter Abstimmung zwischen Bild und Text kann hier ebenso wenig die Rede sein wie bei anderen *Banquet*-Illustrationen.

Nachdem nun alle Quellen der Illustrationsserien zu den Bänden 1 und 5 des *Banquet* identifiziert wurden,⁴³ nachdem an einigen ausgewählten Beispielen demonstriert wurde, dass zumeist doch sanfte Gewalt ausgeübt werden musste, um die Illustrationen im neuen Kontext zu rechtefertigen, und nachdem im Zuge dieser Untersuchungen auch der Mangel an stilistischer Homogenität der Serien klar zutage getreten ist, wird das Gesamturteil über die Bebilderungsstrategie Lamys eher ungünstig ausfallen: Hier liegt kein wirklich gelungenes Beispiel dafür vor, wie an sich qualitätvolle Druckgraphik – gerade die Radierungen Moreaus gehören zu den Spitzenprodukten französischer Buchkunst ihrer Zeit – ein weiteres Mal vermarktet werden kann.

Pl. 14.

T. I. Pag. 108.



C. B. Piranesi invenit. Manuel Lefrancque delinquit.
La belle Phrynée montrant tous ses charmes à nud,
et laissant flotter sa chevelure sans nœud pour entrer
dans la Mer.

legne, g. et Sarr.

Abb. 7

Pl. 4.

T. I. Fig. 67



*(Ce parfum ayant été remué dans la Maison)
Nairain du Maître des Dieux ; ligne 1^{re} et Suiv.*

Abb. 8

Interessant wäre freilich auch eine Antwort auf die Frage, wie die Zeitgenossen Lamys dieses Recycling beurteilten und inwieweit sie sich eines solchen Recyclings überhaupt bewusst waren. Denn Lamy verwischt zwar nicht systematisch alle Spuren seiner Quellen (die Namen der Künstler finden sich z. B. sowohl auf den Tafeln selbst als auch in der „Explication“), andererseits kann man sich des Eindrucks eines gezielten Täuschungsmanövers schwer entziehen, wenn etwa in der „Explication“ zu der eigentlich Petrarca am Grabe Luras darstellenden Illustration (Planche 16 zu Band 5; Abb. 2) behauptet wird, sie zeige das Innere eines Tempels, den Harpalos für Pythonice habe errichten lassen,⁴⁴ wenn also die Formulierung – wie sie es auch an mehreren anderen Stellen tut – vorgibt, die Illustration sei ganz gezielt für das *Banquet* angefertigt worden.

Aber konnte Lamy ernsthaft damit rechnen, bildungsbürgerliche, gelehrte oder bibliophile Kreise, die als Abnehmer des *Banquet* in Frage kamen, auf diese Weise zu täuschen? Mussten die potenziellen Kunden nicht allein aufgrund der stilistischen Divergenzen und des Zusammenwirkens zeitgenössischer Künstler mit dem längst verstorbenen Picart an einer ursprünglichen Bestimmung der Illustrationen für das *Banquet* zweifeln? Musste ein Verleger nicht davon ausgehen, dass einem Teil des Kundenkreises die als Quellen verwendeten Publikationen aus eigener Anschauung bekannt waren, zumindest die in den 1770er Jahren erschienenen Bücher; durfte er wirklich hoffen, die teilweise mangelhafte Abstimmung der Bilder auf den Text würde nicht weiter auffallen? Durfte Lamy wirklich davon ausgehen, dass – um ein letztes Beispiel für diese mangelhafte Abstimmung zu nennen – eine Illustration wie Planche 4 zu Band 1 (Abb. 8) ohne Befremden hingenommen würde? Laut „Explication“ zeigt sie das heidnische Gotteslob eines anonymen „ehrwürdigen Greises“; aber jeden auch nur flüchtig mit biblischem Bildgut Vertrauten wird dieser Greis auffällig an den harfenden König David erinnern – nicht weiter verwunderlich, bezog sich das auf Le Bouteux und Née zurückgehende Bild doch ursprünglich auf ein Lied in Labordes *Chansons*, in dem David den Tod der Batseba beklagte („*Regrets de David sur la mort de Betsabée*“, *Chansons* Band 2, S. 148–149).

Befanden vielleicht Lamys Kunden, auch sie hätten Anlass zur Klage, und zwar über die Praktiken des Verlegers? Haben das Missfallen der Kunden an solchen Praktiken und ein daraus resultierender mangelnder Absatz der Illustrationen möglicherweise damit etwas zu tun, dass die Bücher 2–4 des *Banquet* nicht bebildert wurden? Tiefer schürfende Untersuchungen zu den Mechanismen des französischen Buch- und Graphikmarktes des 18. Jahrhunderts werden derartige Fragen bei Gelegenheit vielleicht beantworten.

Anmerkungen

- ¹ Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch I–VI. Erster Teil: Buch I–III. Eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich. Kommentiert von Thomas Nothers, Stuttgart: Hiersemann 1998 (Bibliothek der griechischen Literatur ; 47), S. XI.
- ² Kindlers neues Literaturlexikon, Band 1, München (Kindler), 1988, S. 821 (Artikel von Egidius Schmalzriedt).
- ³ Der Prospectus, der das Vorhaben beschreibt und zur Subskription einlädt, ist dem Exemplar der Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek beigegeben. Die Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek befindet sich heute an der Universitätsbibliothek Augsburg, wo das zur Diskussion stehende Buch unter der Signatur 02/II.4.4.83-1 ff. aufgestellt ist.
- ⁴ „Monsieur“ war der Titel für den ältesten Bruder des Königs, unter dessen Patronat die Druckerei stand. In den fraglichen Jahren war dies der älteste Bruder Ludwigs XVI., Louis Stanislas Xavier Graf von Provence.
- ⁵ Zur Familie Didot siehe Les Didot :Trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698 – 1998, Paris (Agence Culturelle de Paris), 1998.
- ⁶ Banquet, Band 5, S. 473.
- ⁷ Französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts aus der Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Augsburg anlässlich der Rieser Kulturtage 2006, Oettingen, Schloss, 08.05.–28.05.2006.
- ⁸ André Monglond: La France révolutionnaire et impériale. Annales de bibliographie méthodique et description des livres illustrés. Deuxième édition revue et corrigée. Tome I: Années 1789–1790. Genf (Slatkine), 1976, Sp. 398.
- ⁹ Die Exemplare der Staatsbibliothek zu Berlin, der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden und der Universitätsbibliothek Leipzig enthalten nach Auskunft der Bibliotheken keine Illustrationen. Das Exemplar der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar fiel vermutlich dem Bibliotheksbrand 2004 zum Opfer.
- ¹⁰ Monglond (wie Anm. 8), Sp. 398: „Les tomes II, III et IV ne contiennent aucune figure.“
- ¹¹ Zu Moreau siehe insbesondere Angelika Ratz, Moreau le Jeune als Illustrator, München 1974 (Diss.).
- ¹² Neben Moreau wären insbesondere zu nennen Hubert-François Bourignon, gen. Gravelot (1699–1773), Charles Nicolas Cochin (1715–1790), Charles Eisen (1720–1778), Clément Pierre Marillier (1740–1808). Überblick über die wichtigsten Künstler u. a. in Gordon N. Ray, The Art of the French Illustrated Book, New York (Dover Publications), 1986; Gerhard Langemeyer: Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung von Kritter, Dortmund (Cramers Kunstanstalt), 1985.
- ¹³ Antony Griffiths: Prints for Books. Book Illustration in France 1760–1800, London (The British Library) 2004 (The Panizzi Lectures 2003).
- ¹⁴ Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch I–VI (wie Anm. 1), S. 26. Athenaios bezieht sich auf die Odyssee 8.379.
- ¹⁵ „Les differens âges de la vie sont représentés dans ce tableau avec un caractère très-distinctif. L'enfant est attentif à la perte du lait, occasionnée par les témoignages de tendresse que se donnent mutuellement les deux principaux personnages, et dont un chien fait son profit: la danse est exécutée par des jeunes gens des deux

- sexes, et le dernier âge est occupé au travail. Les fabriques que l'on voit à droite et à gauche, ainsi que le toit rustique soutenu par une perche entourée de ceps et vigne, annoncent que la scène se passe au village.“ (Alle Übersetzungen aus dem Französischen vom Verfasser.)
- 16 Vgl. Anm. 8.
- 17 Marie-Joseph-François Mahéault: L'oeuvre de Moreau le Jeune. Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques, Paris (Labitte), 1880, S. 23 ff.
- 18 Zu Einzelheiten der Biographie Labordes siehe Mathieu Couty: Jean-Benjamin de Laborde ou le bonheur d'être fermier-général, Paris (de Maule), 2001. Zu Laborde als Musiker auch grundlegende Informationen in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl., London [u. a.] (Macmillan), 2001.
- 19 Was die genaue Bestimmung der Tätigkeit der Frauen angeht, so wurden dem Verfasser gegenüber Vermutungen geäußert, sie könnte in Zusammenhang mit der Flachsernte oder mit Flechtarbeiten stehen.
- 20 Die wichtige Information, dass Moreau die Darstellung sowohl erfunden („inventé“) als auch in die Druckgraphik umgesetzt hat („sculpté“), kehrt, wie erwähnt, in der „Explication“ des Banquet wieder.
- 21 Moreau fertigte in dieser Eigenschaft dekorative Entwürfe für Balleinladungen, Theaterprogramme, Billets etc. sowie Zeichnungen höfischer Festlichkeiten.
- 22 Es war dies der bereits in Zusammenhang mit der „Imprimerie de Monsieur“ genannte älteste Bruder Ludwigs XVI. (vgl. Anm. 4).
- 23 Monglond (wie Anm. 8) weist in seiner bibliographischen Beschreibung des Banquet auf die Herkunft der Moreau-Radierungen aus den Chansons hin. Die Quellen für die anderen Illustrationen, die in den folgenden Abschnitten des vorliegenden Aufsatzes identifiziert werden, nennt er nicht.
- 24 Banquet, Band 5, S. 123 f., bzw. deutsche Übersetzung: Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch XI–XV. Erster Teil: Buch XI–XIII. Eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich. Kommentiert von Thomas Nothers, Stuttgart (Hiersemann) 2000 (Bibliothek der griechischen Literatur; 53), S. 2.
- 25 Banquet, Band 5, S. 63 f., bzw. deutsche Übersetzung: Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch XI–XV (wie Anm. 24), S. 197 f.
- 26 Banquet, Band 5, S. 131, bzw. deutsche Übersetzung: Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch XI–XV (wie Anm. 24), S. 230.
- 27 Griffiths (wie Anm. 13), S. 92 ff.
- 28 „Sophocle qui étoit d'une fort belle figure, joignit à cet avantage celui de la Musique et de la danse.“
- 29 Flavius Claudius Iulianus (332 [?] – 363 n. Chr., reg. 361–363); aufgrund seiner Abkehr vom Christentum mit dem Beinamen Apostata (Abtrünniger) belegt.
- 30 Im antiken Griechenland ein gemeinsamer Umtrunk, bei dem Musik, Rezitation, geistreiche Konversation etc. eine wichtige Rolle spielten.
- 31 Les Césars de l'empereur Julien, traduits du Grec, avec des Remarques & des Preuves illustrées par les Médailles, & autres anciens monumens, Paris (Thierry), 1683.
- 32 Les Césars de l'Empereur Julien, Traduits du Grec par feu M. le baron de Spanheim, Avec des Remarques & des Preuves, enrichies de plus de 300. Médailles, & autres Anciens Monumens Gravés par Bernard Picart le Romain, Amsterdam (L'Honoré), 1728 (die „Preuves“ hier mit separater Seitenzählung).

- 33 Césars 1683: S. 430; Césars 1728, „Preuves“: S. 98. Zur Fortuna Panthea siehe Wilhelm Heinrich Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Erster Band, zweite Abteilung, Leipzig (Teubner), 1886–1890 [Nachdruck Hildesheim (Olms), 1965], Sp.1534 f., dort u. a.: „Der Sinn dieser Bilder ... ist offenbar der, dass die Glücksgöttin die Macht aller Götter in sich vereinigt.“ (Sp. 1536)
- 34 Planche 14 ursprünglich Césars 1683, S. 430, bzw. Césars 1728, S. 98 („Preuves“); Planche 15 ursprünglich Césars 1683, S. 24, bzw. Césars 1728, S. 21; Planche 16 ursprünglich Césars 1683, S. 23, bzw. Césars 1728, S. 21; Planche 17 ursprünglich Césars 1683, S. 215, bzw. Césars 1728, S. 194, Planche 18: Césars 1683 S. 92 bzw. Césars 1728, S. 83.
- 35 Vgl. Lücke, Hans-K. und Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek (Rowohlt), 1999, S. 521: „Außerdem lehrt [Kybele] das Heilen von Herden und kleinen Kindern. Weil nun die Kinder durch ihre Zaubersprüche vom Tod errettet wurden und weil sie die Kinder gewöhnlich auf den Arm nahm, führen ihre Hingabe und Zuneigung dazu, daß die Leute von ihr als der ‚Mutter vom Berge‘ sprechen.“
- 36 Die sog. Fortuna Barbata wurde von der heranwachsenden männlichen Jugend verehrt. Vgl. Roscher (wie Anm. 33), Sp. 1519.
- 37 Das Frontispiz Picarts für die Césars-Ausgabe Amsterdam 1728 orientiert sich nur in sehr geringem Maße an dem Frontispiz der Ausgabe Paris 1683. Das Frontispiz dieser früheren Ausgabe wurde laut Signatur von Pierre Le Pautre entworfen und ausgeführt; es ist sowohl von der Bilderfindung als auch von der technischen Umsetzung her Picards Frontispiz deutlich unterlegen.
- 38 „Les Dieux et les Héros viennent présider au Banquet des savans qui se tient dans le Palais d'Athénée, et inspirer les Convives qui sont à sa table.“
- 39 „Cypriani a dessiné le sujet de cette charmante estampe pour l'Ariosto de Baskerville; et Manuel le Fuente, habile artiste, l'a copié d'après Bartholozzi, pour être inséré dans la traduction d'Athénée, parce qu'elle répond parfaitement au passage de cet auteur.“
- 40 Der aus Florenz stammende und seit 1764 in London tätige Francesco Bartolozzi (1728–1815) war einer der meistbeschäftigten und gesuchtesten Druckgraphiker seiner Zeit. Er arbeitete häufig nach zeichnerischen Vorlagen seines ebenfalls nach London umgesiedelten Landsmannes Giovanni Battista Cipriani (1727–1785).
- 41 Der Name wird angegeben als „Le Fuente“ in der „Explication“, als „La Fuente“ auf der Graphik selbst.
- 42 Athenaios: Das Gelehrtenmahl Buch XI–XV (wie Anm. 24), S. 220.
- 43 Nicht zu ermitteln war in der zur Verfügung stehenden Zeit der Ursprung der von Clément Pierre Marillier signierten Vignette auf dem oben erwähnten 1792 datierten Titelblatt.
- 44 „[Ce sujet] représente l'intérieur d'un temple élevé par Harpalus à Pythionice.“